

Desmuntant *The third man* (*El tercer home*, Carol Reed; 1949)

Xavier Jiménez

A ny 1945. Europa s'encamina cap al final de la Segona Guerra Mundial. Un dels punts bàsics es concentra al territori d'Àustria des del 13 d'abril, data en la qual el país és alliberat de l'ocupació nazi gràcies a la intervenció de l'exèrcit rus, una fita cabdal dins el marc temporal de la rendició d'Alemanya en el conflicte esclatat el 1939. La conseqüència fonamental derivada d'aquest moviment representarà per a Àustria una vigilància compartida de les seves fronteres (a causa del seu emplaçament geogràfic, per garantir una mínima gestió política en una etapa tan complexa i també a causa de l'espectre social, proper en determinades esferes a la causa nazi), per part del grup d'aliats guanyadors de la guerra: Anglaterra, els EUA, França i la Unió Soviètica, que controlaran els quatre blocs en els quals va quedar dividida la capital, Viena, a més d'un cinquè —la part central—, de caire internacional, que depenia conjuntament de cada una de les potències.

Aquesta ocupació es va allargar fins al 1955, i encara que durant els darrers anys la situació havia millorat ostensiblement —pel que fa a l'aspecte econòmic i de qualitat de vida—, els primers moments varen provocar tot un seguit de conseqüències que varen servir Graham Greene per confeccionar un relat literari, estructurat i pensat directament per a convertir-se en una adaptació cinematogràfica; un trencaclosques social que l'escriptor anglès va començar a compondre a partir de febrer del 1948, quan el productor Alexander Korda el va enviar a Viena per inspirar-se en una ciutat que provocava tristesa però emanava un enigma i un romanticisme fora de qualsevol dubte.¹ De fet, l'escrit de Greene estava pràcticament condemnat a convertir-se en una pel·lícula abans que en una novel·la (l'èxit del film la va convertir en l'obra més coneguda de la bibliografia de Graham Greene).

A partir d'una sèrie d'elements que oferia la mateixa realitat històrica del moment, altament dramàtics i amb un potencial fílmic sense igual, els personatges duals, el mercat negre, la corrupció, la decadència, l'amor, l'amistat, els antiherois..., tot va quedar atrapat en un fabulós muntatge, impregnat d'una atmosfera increïblement atractiva de cara a l'espectador.

En el pla més cinematogràfic, *The third man* (*El tercer home*, 1949) és una pel·lícula de Carol Reed, famós director britànic responsable als anys trenta d'una sèrie de produccions enfocades cap al gènere de la comèdia i el melodrama, caracteritzades per una sobrietat i elegància eminentment anglesa, de les quals en podem destacar *Midshipman easy* (1935) o *Talk of the devil* (1937). L'estrena de *The third man* (1949) va suposar per a la seva carrera l'impuls definitiu pel seu reconeixement internacional. I no només va ser un títol essencial dins la



filmografia de Carol Reed i del cinema anglès, *The third man* va representar d'alguna manera el renaiement del cinema europeu, no com a recuperador del cinema com a art en el context de la crisi de la Segona Guerra Mundial —una empresa començada pel neorealisme italià a partir de l'emblemàtica *Roma, città aperta* de Rossellini (1945)—, si no com el generador d'una nova indústria, dels ciments d'una regeneració, ajudat en gran mesura per la participació d'un pòquer d'intèrprets comandats per Joseph Cotten i Orson Welles, amb Alida Valli i Trevor Howard com a secundaris de luxe, a més de tota una sèrie d'indispensables elements per formar un conjunt completament excepcional: la música d'Anton Karas, la fotografia de Robert Krasker i el muntatge d'Oswald Hafenrichter.

L'argument del film és prou conegut: Holly Martins, escriptor nord-americà de segona fila de novel·les de consum properes al gènere del western i el policíac, arriba a Viena convidat pel seu amic Harry Lime amb la intenció de oferir-li una feina, personatge interpretat per la millor versió actoral d'Orson Welles. Una vegada a Viena —després d'una presentació plena de ritme i descripció històrica del moment en qüestió—, es produeix el detonant de la trama: la mort del personatge d'Orson Welles; aquest fet provocarà una transformació en la idea preconcebuda del personatge interpretat per l'actor Joseph Cotten,



especialment a partir de la sèrie de trobades i distanciaments que patirà mitjançant les converses mantingudes amb uns foscs i dubtosos personatges que poblen l'argument, i que amaguen secrets i privilegiada informació sobre Harry i la seva turbulenta vida.

La història del film és l'evolució dels seus personatges i de la seva veritable personalitat, que se cisella a mesura que avança cada escena de la pel·lícula. Del Harry Lime mort per accident al Harry Lime corrupte, interessat i assassinat; del Holly Martins anodí al Holly Martins amb iniciativa, enamorat i decidit a esbrinar que va passar aquell fatídic dia. Tots els secrets que amaguen i les seves distintes accions precipiten una sèrie d'esdeveniments, alguns basats en la novel·la de Greene i altres procedents de la invenció i enginy del director Carol Reed. El mite sobre una autoria secundària del film en les persones d'Orson Welles o del productor Alexander Korda ha estat aclarit al llarg del temps. Per un costat, i gràcies al cinèfil Peter Bogdanovich i el seu estudi sobre Welles,² varen quedar de manifest les vertaderes aportacions —segons Welles petites reescriptures del guió i un allargament de l'escena del clavegueram—, així com la participació en el projecte del productor Alexander Korda, impulsor de la història a través de la seva amistat amb Graham Greene, però que en la pràctica la seva influència no va passar de les tasques encomanades a la producció.

El llenguatge cinematogràfic és conjuntament amb la força de la història i els elements que ja hem assenyalat anteriorment (l'escrit de Greene, el muntatge, la fotografia, les interpretacions, la direcció...), el seu esquelet principal, representa el vertader element de descripció de com s'estableix el desenvolupament de la trama. La sensació que manifesta el discurs de *The third man* et transporta directament a un passat idíl·lic, quan el cinema començava a manifestar-se com l'art per excel·lència de la primera etapa del segle XX, i experimentava les possibilitats que oferia la imatge per a conferir un discurs determinat.

L'expressionisme, el primer gran moviment cultural del segle XX que va sacsejar Europa als anys deu, va ser el principal referent pel cinema al vell continent; un primer cinema que va recollir en gran part els seus postulats, actualitzats d'una manera brillant pel mercat nord-americà trenta anys després gràcies al corrent cinematogràfic del cinema negre; aquestes tendències varen convertir-se en les dues fonts d'inspiració per a Reed —que ja ho havia posat de manifest a *Odd man out* (*Larga es la noche*, 1947)—, i que mesclat amb un cert aire de classicisme, varen resultar unes imatges plenes de matisos, de màgia i de tècnica cinematogràfica, on es va demostrar fins on pot arribar la capacitat narrativa del cinema.

El tercer home és l'aportació clau per aquest nou concepte de llenguatge cinematogràfic, de mun-

tatge i de posada en escena sorgit a l'etapa post Segona Guerra Mundial, característiques essencials dels anomenats nous cinemes que s'establiren a Anglaterra i a gran part de la resta d'Europa una dècada després. Hi ha vida pròpia al llenguatge que utilitza Reed al film: continus fosos entre escenes, enquadrament constantment inclinat, un baroque evident, profunditat de camp, joc d'ombres, penombra, picats i contrapicats... i l'el·lipsi de Harry, el personatge amb un protagonisme més clar al qual basten tres aparicions (portal, nòria i clavegueram), per demostrar que la subtilitat i la tècnica estan per damunt de tots els espectacles pirotècnics possibles. És un impacte tan extraordinari que suposa un discurs paral·lel al de la història mateixa, una classe magistral de com agrupar l'atenció de tota una trama en un símbol, en un personatge determinat, una de les característiques més destacables de *The third man*.

A continuació, ateses les dificultats que presenta el film, passem a una anàlisi més detallada.

Pròleg

Amb un ritme vertiginós i ple d'agilitat, a causa en gran mesura al celebèrrim tema compost per Anton Karas amb la cítara, Carol Reed ens situa l'arribada del personatge de Joseph Cotten a la Viena ocupada l'any 1945. Una veu en *off* concisa i didàctica ens explica la situació política que existeix en aquell país i a través d'un muntatge de primers plans, plans congelats i plans de detall —no exempts de certa ironia—, es produeix la presentació i la notícia tràgica: Harry Lime acaba de morir a causa d'un accident de trànsit. Holly Martins es dirigeix a l'enterrament del seu amic, i estableix conversa amb Calloway, un home que el convida a una copa. En aquest moment, el director avança l'acció amb un *travelling* des de l'interior del cotxe on són aquests dos personatges, en un clar paral·lisme a l'escena del desenllaç del film, un homenatge previ a l'històric final de la pel·lícula.

Són sis minuts de metratge, on l'espectador queda completament descentrat. A priori sembla un film convencional, on dos amics queden per veure's, però gràcies a la sèrie de preses als carrers de Viena i a les converses amb uns personatges tancats (a causa de la llengua, dels modals i costums, de l'atmosfera...), s'estableix el primer i fonamental dubte: Què ha succeït amb el personatge de Harry Lime?

Primera part

Comença amb la conversa entre el major Calloway i Martins; on s'esclareix a l'espectador les intencions de la persona que ha convidat al protagonista: Calloway és un policia anglès i investigava els negocis de Harry Lime, que ha resultat ser un traficant i assassí. Per contribuir a la tensió d'aquesta escena, i a la gravetat de la informació, la conversa està rodada amb la càmera inclinada

—com pràcticament totes les converses posteriors del film—, per afavorir la sensació d'inestabilitat i de descontrol de Joseph Cotten, una primera i evident referència, com hem assenyalat anteriorment, al cinema expressionista. L'acció continua amb una altra escena de diàleg, en aquesta ocasió entre un conegut de Harry, el baró Kurtz. Aquest es presenta a Holly Martins i li ofereix la seva ajuda per a desemmascarar les acusacions sobre el seu amic. Després d'una breu salutació, els dos personatges recreen l'accident de trànsit on va perdre la vida el personatge interpretat per Orson Welles. Per comunicar a l'espectador que la història relatada és mentida, Carol Reed ho aconsegueix mitjançant una sèrie de fabulosos contraplans amb els porters de l'edifici on vivia Harry (és atropellat davant del seu portal), que delaten amb les seves mirades la desconfiança cap aquest personatge, que des d'un primer moment provoca una sensació de recel. Aquest part desemboca en l'encontre entre Cotten i Alida Valli, que interpreta a la parella sentimental de Harry Lime.

És un inici de pel·lícula que se sustenta en les converses, en la demanda de informació: tots són desconeguts i necessiten parlar per donar-se qui són i quines són les seves intencions.

L'acció continua amb una tercera entrevista de Holly Martins, després de les mantingudes amb Calloway i Kurtz. Al teatre coneix Anna Schmidt, parella sentimental de Lime i un altra persona que pot aportar una informació privilegiada. Amb els acords de rerefons del tema de Karas, es produeixen les primeres contradiccions i les primeres sospites d'aquest estrany accident. L'acció continua a través de l'extraordinari guió, i el següent entrevistat serà el porter —presentat breument a l'inici del film—, que relata a Martins com va succeir l'accident, i on sorgeix el dubte bàsic de la trama: hi havia un tercer home a l'escena del crim, un home desconegut que fins aquest moment es trobava amagat, que exposa clarament, i sense cap mena de dubtes, les sospites sobre la no casualitat de l'accident de Harry.

Segona part

Una vegada desenvolupat aquest primer acte, el format continua amb la conversa amb el metge de capçalera de Harry, el doctor Winkel, que curiosament, també va coincidir a l'escena de l'accident. En aquesta part de la història, a l'espectador li arriba una informació mitjançant la figura del gos: a la casa del doctor es troba el baró Kurtz, ja que abans hem vist al mateix animal als braços d'aquest personatge; d'aquesta manera sabem que tots dos mantenen una reunió secreta a la casa del doctor, el qual reafirma la teoria oficial i assegura que no té coneixement de cap tercer home a l'escena del crim.

Sisena entrevista: el senyor Popescu. Present a l'accident, amic de Harry Lime i que aposta també per la versió oficial de la policia. Arriba aquí un

dels punts fonamentals del film. Com si d'un espia es tractés, en la millor versió de la literatura de Graham Greene, Reed roda una reunió entre Popescu, Kurtz i Winkle, acordada segons després de la conversa entre Martins i Popescu, escena mostrada amb una sèrie de suaus transicions, mostrant a cada personatge a la sortida de la seva vivenda. El marc és el pont Reichsbrücke a Viena, i la càmera és col·locada deliberadament a una considerable distància, sense que escoltem res de la conversa, només amb la música de fons d'Anton Karas. L'escena està rodada des d'un allunyat picat i d'una presa des del sòl —sempre amb el manteniment de la distància—, on es pot notar la figura d'una quarta persona, completament desconeguda, que aporta a l'acció una emoció extra. Les conseqüències d'aquesta reunió no tarden en desvelar-se: el porter és assassinat, ja que instants abans havia decidit contar a Holly tot el que realment va ocórrer. L'atac al porter és una nova mostre de genialitat; amb la música *in crescendo* i una imatge en primer pla del seu rostre —estupefacte amb el que acaba de veure—, i una gran expressivitat per part del veterà actor hongarès Paul Hörbiger.

La trama d'aquesta segona part finalitza amb l'equívoc de la conferència que Holly Martins ha acordat oferir al començament del film, que és presentada com si fos un segrest, d'on derivarà l'inici del tercer i definitiu acte del film.

Tercera part

Les màscares que mantenien els personatges ja no existeixen. Popescu es presenta a la conferència de Martins, i amb un doble joc de paraules li recomana que deixi de banda la investigació que du de forma personal i paral·lela a la investigació oficial; davant la negativa del protagonista, comença una persecució pels carrers de Viena, on les escales —ja presents anteriorment al llarg del film—, els contrapicats, el joc d'ombres, el blanc i negre que realça la imatge d'una Viena destrossada per la guerra, comença a sobrepassar a un Holly Martins, qui s'endinsa perillosament als baixos fons per aconseguir informació privilegiada i poder solucionar el cas.

Aquesta escena acabarà amb Martins al despatx de Calloway, on aquest l'informarà definitivament dels negocis de Lime: un contrabandista assassí, que comercialitza amb penicil·lina adulterada, entre d'altres negocis. Aquí es descobreix finalment la vertadera identitat del personatge central de tota la història, que encara no s'ha presentat físicament.

La parella de Lime també mostra aquí el seu vertader amor i sentiments cap a aquest misteriós home, fins aquest moment no evidenciats d'una manera prou clarificadora, sempre a través de comentaris, però sense una passió exacerbada; d'algun manera amagats per no patir un dolor afegit davant la situació. Gràcies a un primer pla podem comprovar que Anna dorm amb el pijama de Harry, com es pot veure les inicials H i L, brodades a

la camisa. En la conversa que mantenen tots dos personatges, Anna i Holly a la casa de la primera, una vegada alertats ambdós del negoci de Lime mitjançant la informació del major Calloway, es produeix un de les preses més originals del film: la càmera travessa un roser de la finestra de la casa, i es manifesta la presència d'una figura amagada al portal d'una casa, del qual es mostren només les sabates. Una vegada acomiadats, Holly Martins surt al carrer i descobreix arran del miol d'un gat la presència d'aquesta enigmàtica figura.

Es produeix llavors el duel definitiu: Viena, de nit, els carrers buits, angle inclinat de la càmera, i el misteri es revelat: Harry Lime, és viu, presentat sota la llum d'una finestra directament en el seu rostre, un Orson Welles irònic, rialler i que evidència d'aquesta manera tot el muntatge derivat de la seva no mort. La presència del gat no és gratuïta, ja que es Reed aprofita el mite de les set vides d'aquests animals per a presentar Harry Lime, un supervivent que han donat per mort durant 64 minuts de metratge; una presentació rematada amb el subtil zoom directe a la seva cara. En una escena anterior, el director ens mostrava com els actors Joseph Cotten i Alida Valli observaven una foto de Harry, però sense que l'espectador pogués ser partícip del que contemplaven els personatges, un factor que va afegir força a la irrupció en pantalla d'Orson Welles.

Epíleg

La conversació que mantenen tots dos personatges a la gran roda del Pratter és la més fascinant i la més torbadora de tota la pel·lícula. La impunitat amb la qual parla de la mort, del seu mode d'enriquir-se, de la seva vida... Lime és un ser menyspreable però que evoca un magnetisme, un poderós atractiu, que el personatge d'Anna pateix directament; encara que és conscient de tota la seva doble vida, no pot anar en contra de l'amor que ha mantingut per aquesta persona, sentiments que pronuncia obertament quan és temptejada per Martins per traïr Lime amb el benefici de recuperar el seu passaport, i per tant la seva vida; Anna el trenca i el tira, acció mostrada en un pla de detall, dotat d'una gran càrrega sentimental.

A més dels famosos diàlegs entre els personatges, amb les referències a la història de la Itàlia dels Borgia i de Suïssa, i la mort dels *puntets negres* —com denomina Lime a les persones—, Reed roda la mítica escena utilitzant a la perfecció el concepte d'espai. El Pratter de Viena és com una ascensió des del submón de la ciutat que hem vist fins ara, sempre de nit, sempre amenaçant; ara, a plena llum del dia, el monstre de Welles irromp amb una força i una crueltat màxima. És un personatge atrapat, però que en cap moment cedeix, ni pretén arribar a acords: és un delinqüent sense consciència, abandonat a la seva sort.

L'amor d'Anna el durà a recriminar la traïció de Martins cap al seu amic, una escena que provoca la



fugida de Lima pel clavegueram de Viena, en l'escena més coneguda de tot el film, plena de virtuosisme, tant pel que fa a la il·luminació, muntatge, força narrativa i desenllaç, amb la figura de Cotten que sorgeix de la penombra del fum després d'assassinar al seu amic. No era la primera vegada que s'utilitzava el recurs del clavegueram per rodar una fugida; una versió del 1935 de l'obra *Les misérables* (Los miserables, Richard Boleslawski) de Victor Hugo, protagonitzada per Charles Laughton, contava una escena similar, on quedava de manifest la seva capacitat dramàtica; posteriorment a *The third man*, ha estat un recurs que s'ha utilitzat amb bons resultats, on destaquen especialment dos films com *The last wave* (La última ola, Peter Weir; 1977) o *The fugitive* (El fugitivo, Andrew Davis; 1993).

Una vegada enterrat, el final de la pel·lícula provoca una atmosfera de tristesa, d'infelicitat. Quan Martins davalla del cotxe de Calloway per esperar Anna al camí de sortida del cementiri, una escena amb una poderosa profunditat de camp —un altre element present al llarg del film—, es produeix l'encontre entre els dos personatges que més han estimat Harry, però mentre que Holly s'ha vist superat pels esdeveniments i la seva moral i consciència, Anna aconsegueix dominar la seva ira interna, i encara que coneix la vertadera personalitat del seu estimat, no perdona la traïció del seu amic i passa per davant de Joseph Cotten sense dedicar-

li una mirada, cap gest; és una marxa sense dilació, com si deixés el seu passat a aquell camí de terra, i recuperant el seu present. Un final trist ple d'un poderós simbolisme, tant per l'època com per a la sensació final que deixa el film, que recorda clarament a finals desencantats propis del neorealisme italià dels quaranta. L'historiador cinematogràfic Mark Cousins el defineix com "un dels finals més atrevits de la història del cinema".³

Analitzades les imatges i els diàlegs que componen el film, només ens queda fer referència a una sèrie d'elements que configuren la seva cuirassa externa i que ja hem comentat o almenys encetat a les anteriors pàgines. El primer que s'ha de destacar és la força del text original, la base de la història que és el relat de Graham Greene, un llibre que, com ha contat en nombroses entrevistes, va ser una idea per a un guió cinematogràfic que va acabar convertit en novel·la gràcies a l'èxit crític i comercial del film. L'espionatge inherent a l'obra de Greene (*L'agent confidencial*, *L'americà impassible*, *El nostre home a L'Havana*) quedava menys dibuixat a *The third man*, un relat on pràcticament el personatge de Joseph Cotten es convertia en un espia forçat per conduir el desenvolupament de la història, concentrada en una crònica basada en tres pilars de la societat: l'amor, el crim i l'amistat, sense que els elements polítics i les conspiracions internacionals fossin característiques de rellevància.

Igualment hem d'apuntar, com recorda el crític Esteve Riambau a la seva monografia sobre Orson Welles,⁴ que el relat de Greene va sofrir una sèrie de modificacions per part de Carol Reed, que el va impregnar d'un component històric més directe, amb la presència dels inicis de la Guerra Freda, i una presentació maniquea de la zona russa —relacionada amb el mercat negre i la corrupció— i els britànics, descrits com els defensors de l'honor i de la integritat; a més, a la història original, el personatge de Cotten estava més enfocat cap a una vessant humorística que al film va passar pràcticament inadvertida si exceptuem els primers minuts. El factor que sí que va quedar, i que és a més un dels motors de tota l'obra de Greene, és la lluita i el posicionament entre la lleialtat i el deure, entre el que és correcte però immoral —la traïció—, i el que és incorrecte però lleial —l'amor i l'amistat—, que pateix el triangle protagonista de la història, l'etern plantejament de la culpa i la redempció.

Si l'escrit de Greene és la veu de la història de *The third man*, i Robert Krasker (fotografia), Anton Karas (música) i Oswald Hafenrichter (muntatge), els seus pilars tècnics, la figura de Carol Reed, és essencial per comprendre la seva grandiositat.

Reed formava conjuntament amb David Lean, Laurence Olivier, Michael Powell i Emeric Pressbur-

ger, el gruix per excel·lència del cinema britànic dels anys quaranta;⁵ Carol Reed ja havia rodat anteriorment pel·lícules basades en obres de Graham Greene, i el 1949 era ja un experimentat cineasta que va ser capaç —especialment a la seva trilogia clàssica, *Odd man out* (*Larga es la noche*, 1947), *The fallen idol* (*El ídolo caído*, 1948) i *The third man* (*El tercer hombre*, 1949)—, d'agrupar característiques de l'expressionisme alemany, del rodatge i la tècnica emprada als EUA, convertint-se en un dels realitzadors més interessants i a la vegada oblidats entre els anys quaranta i cinquanta. Per norma general, es tendeix a associar Reed amb el grup de directors que queden relegats a un sol títol, a un moment de creació màxima, quan a la seva obra —encara que *The third man* és la seva aportació fílmica més rellevant—, destaquen a més de les citades anteriorment, *Outcast of the islands* (*El desterrado de las islas*, 1952) o *The man between* (*Se interpone un hombre*, 1953), a més d'altres superproduccions de Hollywood d'un nivell inferior com *Trapeze* (*Trapezio*, 1956) o *The agony and the ecstasy* (*El tormento y el éxtasis*, 1965), on la professionalitat de Reed quedava de manifest. El crític Juan Miguel Lamet,⁶ exposa en un article sobre *The third man* les excel·lències ocultes i menyspreades a causa de la grandiositat i l'èxit d'aquest film sobre la carrera i filmografia de Carol Reed, i ressalta d'una manera encertadíssima la capacitat d'aquest director a l'hora de dirigir als actors, el domini del guió i la creació de personatges, entre d'altres característiques.

The third man és tan completa i complexa, que una darrera valoració redueix la seva categoria, però si haguéssim de tancar a mode de conclusió, *The third man* es podria qualificar com un melodrama de postguerra, una mirada amarga i desesperada d'una societat en crisi, sense valors i sense un futur pròsper a curt termini. La pel·lícula va recrear part d'aquesta societat a través d'un espectacle que no admet possibles comparacions: la història real va proporcionar al cinema el millor escenari per rodar una de les tres històries de ficció més fascinants i més brillants des d'un punt de vista tècnic i de discurs narratiu de tot el segle XX. ■

NOTES

(1) A Carol Reed. Madrid, Festival Internacional de Cine de San Sebastián; Filmoteca española, 2000. pàg. 263-264.

(2) Peter Bogdanovich i Orson Welles a: *Ciudadano Welles..* Barcelona, Grijalbo, 1994.

(3) A *Historia del cine*. Mark Cousins, Barcelona, Blume, 2008. pàg. 205.

(4) A Orson Welles, *el espectáculo sin límites*. Barcelona, Colección Dirigido por..., 1990. pàg. 258-259.

(5) Una vegada passat el període de la II Guerra Mundial, el cinema britànic va entrar en una dinàmica positiva gràcies a tota una generació de cineastes comandats per Reed i Lean, que va marcar dos punts d'inflexió pel seu enlairament: el premi de la Palma d'Or al festival de Cannes de l'any 1946 a *Brief encounter* (Breve encuentro, David Lean; 1945) i l'èxit internacional i fulgurant de *The third man*, fites que varen suposar uns anys de bonança pel cinema anglès. A *El cine británico*, de Philippe Pilard, Madrid, Acento, 1998. pàg. 38-50.

(6) A la revista *Nickleodeon. Europa 2000*. Número 15, estiu 1999. pàg. 187.

